

Realidade e Ficção na Oficina de Teatro: Construindo Questionamentos e Alternativas

Rodrigo Benza Guerra*

Resumo:

No mundo atual somos invadidos por narrativas que se apresentam como verdadeiras, mostrando uma versão da história, elaborada pelo sistema dominante, como a única possível. Neste contexto, o presente artigo discorre sobre como, através do diálogo que se dá no contexto da oficina de teatro entre a realidade cotidiana, a realidade da oficina e a realidade da ficção, podem se produzir questionamentos e alternativas a uma narrativa dominante, e produzir narrativas próprias e autênticas das pessoas.

Palavras-Chave:

Narrativas alternativas, Teatro aplicado, Metaxis, oficina de teatro.

Abstract

In today's world we are being invaded by narratives that are presented as true but showing just one side of history, established by the dominant system, as the only possible. In this context, this paper discusses how, through the dialogue that takes place in the context of theatre workshop between everyday reality, the workshop reality and the reality of the fiction, can be produced questions and alternatives to a dominant narrative, and produce own and authentic people's narratives.

Key words:

Alternative narratives, applied theatre, Metaxis, theatre workshop.

* Professor e diretor de teatro. Mestrando em Teatro do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina (UDESC). rodrigobenzaguerra@gmail.com

O outro dia estava assistindo o noticiário. Ele mostrava-me o que estava acontecendo no mundo. O mundo real. Mostrava-me o sofrimento das pessoas, a pouca tolerância, os acidentes, as mortes e uma ou outra notícia engraçada. O noticiário me mostra a realidade. O noticiário me mostra a realidade ou me mostra uma interpretação da realidade? Jacques Ranciere conta que quando surgiu o tema das armas de destruição em massa - que foi a justificativa para a invasão do Iraque pelos Estados Unidos - uma das coisas que mais lhe impressionou foi como, inclusive políticos muito liberais, estavam falando nelas. Segundo ele, "o que é fascinante é que é muito fácil impor a existência de algo que não existe" (RANCIERE, 2010, p.84). O sistema conta-nos uma história, que é a que lhe convém, que parte de um ponto de vista específico e de interesses particulares, escolhendo qual é a informação importante e que não é perigosa para que os poderosos mantenham o poder e a ordem social estabelecida permaneça intacta. Uma história de poucos falando em nome de muitos. Este sistema constitui uma narrativa dominante. Tim Prentki (2008, p.14-15) afirma que a narrativa dominante atual é "o modelo neoliberal de globalização" que controla as nossas vidas através do mercado e do poder das mídias concentradas em um grupo pequeno que toma decisões para os outros e pelos outros. Uma narrativa dominante que é transmitida com eficácia e muita perseverança. Stuart Hall referindo-se ao poder das mídias no mundo aponta o seguinte:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do "Terceiro Mundo", podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas, do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à "aldeia global" das novas redes de comunicação. Jeans e abrigos - o "uniforme" do jovem na cultura juvenil ocidental - são tão onipresentes no sudeste da Ásia quanto na Europa ou nos Estados Unidos (HALL, 2003, p. 74).

Essas mensagens geram nas pessoas a ilusão de inclusão, de se sentirem parte de um sistema e, ao mesmo tempo, a ilusão de liberdade de escolha. Estamos convencidos de que usamos aqueles jeans por uma escolha própria e, muitas vezes, não percebemos o quanto as nossas decisões podem estar sendo influenciadas ou até mesmo direcionadas por outras pessoas ou pelo sistema. Para Tim Prentki e Jan Selman (2000, p.157), a televisão, o cinema e o teatro comercial produzem representações de relações humanas baseados em pressupostos que poucos tem sobre muitos, e nós, os espectadores, consumimos estas representações feitas pelos produtores, internalizando-as através de uma falsa consciência.

Nos formamos influenciados por histórias, por narrativas que configuram nossa percepção do mundo. O filósofo Alasdair Macintyre afirma que "não há forma de entender nenhuma sociedade, incluído a nossa, que não passe pelo cúmulo de narrativas que constituem seus recursos básicos" (MACINTYRE, 1987, p.267). Quando crianças, uma das formas de entender o mundo é através das histórias que nos contam e que transmitem os valores da sociedade. Hoje, essas histórias não são mais contadas pelo avô na beira da lareira, ou ao redor de uma fogueira.

Atualmente nosso principal contador de histórias e, por tanto, de transmissão de representações do mundo é a televisão, e os novos contadores, Discovery Kids e Cartoon Network.

Desde que nascemos consumimos histórias que apresentam um único ponto de vista, uma ideologia. Faz alguns dias estava falando ao telefone com minha sobrinha de sete anos e ela me disse, em tom de piada, que os policiais não comem pão, comem donuts. O único lugar onde eu vi policiais comendo donuts foi nos seriados e filmes americanos. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie fala sobre o perigo de uma história única. Em uma conferência TED, ela conta, entre outras coisas, que quando foi estudar nos Estados Unidos, sua colega de quarto estava muito surpresa porque ela falava inglês, sendo o inglês a língua oficial de Nigéria, e que ficou incomodada porque a colega sentia pena dela, mesmo antes de conhecê-la. "Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum" (ADICHIE, 2009). É claro que a única ideia que a colega de Adichie tinha sobre África é a que tinha visto na televisão e no cinema, uma ideia produzida não pelos africanos, mas pela narrativa dominante.

Faz alguns anos, eu estava ministrando uma oficina de interculturalidade para jovens dos Estados Unidos que chegaram ao Peru para fazer trabalho voluntário. Pedi-lhes para criar cenas que representassem o que sabiam ou imaginavam sobre o Peru antes de chegarem. Eles então representaram duas coisas: as lhamas e a falta de comida. As únicas coisas que sabiam sobre o Peru era que havia lhamas e que as pessoas eram pobres e não tinham nada para comer. Os jovens acreditavam inclusive que teriam que levar comida porque não a conseguiriam no Peru.

Uma única história. Um discurso dominante que divide o mundo entre "desenvolvidos" e "em desenvolvimento", baseando-se exclusivamente nas hierarquias da estrutura de dominação

econômica mundial.

O que nós, artistas, podemos fazer neste contexto? Para o próprio Prentki, a função da arte, e particularmente do teatro, é a de gerar “uma narrativa alternativa (...) na qual as relações são formadas na base da dignidade e não do dinheiro” (PRENTKI, 2008, p.19). Existem trabalhos teatrais que não procuram gerar só um prazer ou uma vivência estética, mas sim utilizar distintas ferramentas e possibilidades que a prática teatral oferece para gerar um impacto na vida das pessoas e procurar construir uma sociedade melhor. Estes trabalhos geralmente consistem em oficinas de teatro, realizadas fora do espaço tradicional teatral, onde se procura usar os conhecimentos da área para gerar benefício às pessoas. Nestas oficinas, de modo geral, o mais importante é o processo experimentado pelos envolvidos e as modificações que o trabalho com o teatro possa gerar em suas vidas. A questão central não está em obter um resultado focalizado numa abordagem estética, inclusive, alguns destes processos não tem como proposta fazer uma apresentação para o público. Não existe um consenso sobre o termo que poderia abranger estas práticas. De acordo com o espaço onde se desenvolvem e os objetivos, podem receber nomes diversos tais como teatro aplicado, drama aplicado, teatro em comunidade, teatro educacional, teatro para o desenvolvimento, teatro popular, entre outros.

Apesar de que no presente artigo não estou escolhendo um nome específico para este tipo de trabalho com o teatro, a definição de teatro aplicado feita por Phillip Taylor (2003, p.87) pode ser útil para entender estas práticas: “abrir possibilidades; ampliar a consciência; construir novas narrativas; levantar os problemas do mundo, se você quiser, não resolvê-los”. Elaborar questionamentos, lutar contra essa história única, gerar novas possibilidades de interpretação do mundo, criar narrativas alternativas, é a forma como este teatro atua, não procurando fórmulas ou respostas para resolver os problemas do mundo e das pessoas, mas para problematizar o mundo e procurar alternativas.

As formas de trabalho e metodologias utilizadas dependem muito de quem está implementando determinado processo (o facilitador), do objetivo da oficina, dos participantes, do contexto e da relação estabelecida entre esses elementos. Por este motivo, para a implementação deste tipo de oficina de teatro, não existem regras nem fórmulas que possam ser transpostas de um grupo a outro ou de uma realidade para outra. Porém, existe um princípio de trabalho que, no meu parecer, é a base das distintas experiências: a possibilidade de gerar um diálogo entre a ficção e a realidade onde, para a criação da ficção, se parte da realidade e, dos produtos de ficção surge a possibilidade de questionar e até modificar a realidade dos participantes. O diretor brasileiro Augusto Boal (1996, p.56) introduziu o conceito de metaxis que significa ter a capacidade de pertencer a duas realidades simultaneamente, realidades estas que permanecem autônomas. Eu diria que, no espaço da oficina de teatro, podem existir inclusive três realidades simultâneas e autônomas nas quais os participantes podem transitar e influenciar-se mutuamente: a realidade cotidiana, a realidade da oficina e a realidade da ficção.

A realidade cotidiana é um ponto de partida para o trabalho. É muito importante considerar o contexto dos participantes, tendo em conta as fortalezas, debilidades e características particulares tanto do grupo quanto das necessidades de cada um dos envolvidos no processo teatral. Esta realidade será, em muitas ocasiões, o ponto de partida para a criação da ficção. A realidade da oficina consiste em um espaço real, mas diferente do cotidiano. É um espaço no qual todos os participantes tem uma opinião que deve ser valorizada (essência dialógica), desenvolvendo um trabalho coletivo onde se geram espaços de diálogo e negociação, onde o uso do corpo e das sensações é tão importante quanto o da razão, e onde jogar é uma atividade fundamental. A realidade da ficção é a que vem da imaginação, da criação dos participantes.

Realidade da Oficina de Teatro

Como já foi colocado, vivemos em um mundo cheio de estímulos impostos. Somos bombardeados constantemente com modelos e imagens de beleza e sucesso, e se não nos encaixamos nesses modelos, corremos o risco de sermos discriminados ou marginalizados. Neste contexto, a oficina de teatro pode virar um espaço diferente, de liberdade e descoberta. Para Chris Johnston (1998, p.7), se eu sou marginalizado na sociedade, a minha posição é relativamente fraca porque eu mesmo estou aceitando que aquilo que me define – como sexualidade, etnicidade ou incapacidade – é um impedimento para participar plenamente desta sociedade. Vivemos em uma sociedade onde a discriminação por raça, opção sexual, origem cultural e muitas outras formas, é muito frequente. Neste sentido, Johnston afirma que no contato com os outros participantes na oficina de teatro, o individuo pode achar apoio para resistir a essas projeções sociais

negativas que reduzem a capacidade dos indivíduos de serem cidadãos. O princípio de Johnston (1998, p.6-7) é que o trabalho teatral é essencialmente coletivo e que todos os participantes tem responsabilidades e deveres tais como encorajar e apreciar os colegas, cuidá-los e compartilhar suas criações, partindo do fato de que os colegas farão o mesmo por eles. Segundo este autor, se uma pessoa é marginalizada pela sua cultura, gênero, opção sexual, etc. na oficina de teatro pode achar um grupo onde sua condição será similar às dos outros e onde poderá expressar o que quiser. Aliás, através de um personagem, pode-se falar coisas que não são aceitas na vida cotidiana. Essas coisas não aceitas na vida cotidiana serão celebradas no grupo. Assim, o que era considerado como uma normalidade da qual a pessoa era excluída, começa a ser um conjunto de tabus sociais e preconceitos. A normalidade à qual o autor se refere é esse discurso imposto de fora, a narrativa elaborada por outros que não leva em conta os interesses e as necessidades daqueles que a ela estão submetidos. O espaço da oficina de teatro, portanto, se torna, por um lado, um refúgio do mundo no qual as pessoas são livres de serem autênticas e, por outro, um espaço de questionamento da sociedade.

Jan Cohen-Cruz nos brinda com outro exemplo sobre o espaço da oficina como uma realidade diferente da cotidiana. Ela fala sobre a experiência de narração de histórias pessoais. Para ela, o ato de contar uma história pessoal possui um grande potencial social porque tem a capacidade de colocar inclusive o indivíduo menos poderoso em uma posição proativa, de sujeito. Para ela, cada um de nós é um especialista sobre a própria vida e o fato de se ter a possibilidade de falar sobre ela, sendo escutados, ganhando a atenção e o respeito dos ouvintes, já é um ganho para os participantes (COHEN-CRUZ, 2006, p.13). Uma das técnicas descritas por Cohen-Cruz é a do círculo de histórias. Nesta técnica, um grupo de cinco a vinte e cinco pessoas escolhem um tema e cada um conta uma história. Os participantes escutam histórias dos demais e escolhem contar uma história que dialogue com as que já foram contadas (COHEN-CRUZ, 2006, p.14). Esta técnica permite o desenvolvimento de um diálogo real, onde todas as pessoas se colocam no mesmo nível de conhecimento e onde a argumentação não tem lugar. Nesse sentido, se experimenta um diálogo muito diferente do que estamos acostumados na vida cotidiana. Esta postura frente à narração de histórias questiona inclusive os princípios do que entendemos como diálogo. Neste contexto, o importante não é ter uma técnica elaborada de oratória nem sequer contar uma história muito interessante, tampouco é argumentar a partir de conceitos para convencer às pessoas de que uma postura é a correta. O importante é ter um espaço no qual eu como sujeito sou escutado por outros sujeitos que também serão escutados por mim.

O trabalho coletivo, o respeito, a escuta e o interesse pelo outro, são características que diferenciam a realidade da oficina de teatro dessa realidade cotidiana que tem uma forte tendência ao individualismo, à competição e à ambição como valores, e que a tudo pretende traduzir em termos monetários. Nesta nossa sociedade preconceituosa, os indivíduos deixam de ser pessoas para se tornarem etiquetas. O homossexual é isso, um homossexual e não é uma pessoa que, entre outras coisas é homossexual. O índio é um índio, e pelo fato de sê-lo, a sociedade colocará uma série de características nele, mesmo antes de conhecê-lo. Na oficina de teatro, como é proposta neste texto, as pessoas tem a possibilidade de voltar a ser sujeitos integrais e livres. Por outro lado, o fato de existir um espaço onde princípios como solidariedade, colaboração e escuta, predominam, já questiona a realidade e mostra alternativas que, apesar de não serem novas nem originais, nem sempre são fáceis de encontrar.

Realidade Cotidiana e Realidade Ficcional

Para Johnston (1998, p.10), o drama tem um caráter de celebração no qual os sonhos podem ser exteriorizados reconhecendo que, debaixo da superfície, todos temos aspirações e fantasias que não encontram formas de ser expressas na vida cotidiana. A censura e o medo de tornar-se ridículo são grandes, assim como a impossibilidade de mostrar-se vulnerável. Muitas vezes, no trabalho através da ficção, surgem coisas que não haviam sido pensadas, coisas que fazem parte de cada um, mas que não eram possíveis de serem exteriorizadas. Segundo Hellen Nicholson (2005, p.66), ao fazer que as fronteiras entre o real e a ficção sejam difusas, gera-se um espaço seguro para que os participantes transformem suas experiências em metáforas ou para encontrar pontos de encontro que são apresentados teatralmente. Para ela, nesta justaposição, podem surgir novos entendimentos. Quando ministrei aulas em uma universidade peruana, uma aluna criou uma cena na qual falava com seu pai morto. Ao perguntar se alguém na sua família havia morrido, ela me disse que sim: um tio muito querido. Eu não havia solicitado

aos alunos que se basearem na realidade para o trabalho, mas isso foi algo recorrente. Em outra ocasião, estava ministrando, em parceria, uma oficina com adolescentes em conflito com a lei que participavam de um projeto de reabilitação e reinserção à sociedade. Depois de um tempo trabalhando juntos, quando já tinha sido estabelecido um código de confiança e segurança, e os jovens já haviam se engajado na oficina, decidimos pedir para eles fazerem um texto que tivesse como primeiras palavras: “Eu sou...” seguidas por: a droga, a gang ou a justiça. Um dos adolescentes, Julio, escolheu falar sobre a justiça. Uma das frases que mais me impactou foi: “Eu sou a justiça, eu evito que batam nas crianças nos postos policiais”. O conteúdo dessa frase de ficção derivada diretamente da realidade do Julio aponta diretamente para a realidade em que esses jovens vivem e os seus desejos de mudá-la. Neste sentido, a ficção gera a possibilidade de expressar não só ideias e pensamentos, mas coisas que se encontram escondidas no inconsciente e que unicamente estão esperando um caminho para poder ser exteriorizadas.

Márcia Pompeo Nogueira desenvolveu uma pesquisa sobre o trabalho do grupo Ventoforte. Em uma das experiências do grupo trabalhando com meninos de rua, foi pedido que contassem duas histórias: uma real e outra inventada. A história real de um dos meninos, que tinha seis anos, era sobre o circo, os acrobatas, os palhaços. Sua história inventada era sobre um menino de rua que tinha uma flor. Como estava com muita fome, comeu a flor, os espinhos machucaram-no e saiu muito sangue (NOGUEIRA, 2008, p.103). A história da flor falava bem mais sobre a realidade do menino do que a história do circo, mas se lhe houvessem pedido para falar sobre a fome, talvez, nada houvesse sido dito. Este é um exemplo de como através da ficção, às vezes, pode-se falar mais sobre a própria realidade que tentando descrevê-la.

A ficção tem esse poder de gerar um distanciamento no qual, como afirmam Prentki e Selman (2000, p. 101), pode-se dizer o indizível e graças ao poder de simbolização e da metáfora, se pode entrar em terrenos perigosos sejam estes emocionais, sociais ou políticos. Segundo Taylor (2003, p.82), este “marco de referência distanciado” consegue fazer com que, através do uso da analogia, possa lidar-se com cenas dolorosas podendo fazer um paralelo com a vida real através de uma “observação indireta”.

Segundo Barbara Hardy (1997, p. 12), a narrativa é um “ato primário da mente transferido para a arte desde a vida”. Assim, todas as histórias, inclusive as mais fantásticas, tem um ponto de partida na própria vida e, ao mesmo tempo, ao contar uma história, mesmo quando é real, esta já tem um caráter de ficção. Eu conto o que me lembro do que aconteceu a partir de um ponto de vista particular, escolhendo quais momentos são mais importantes e dando ênfases diferentes a determinadas situações. Inclusive, ao pedir a um participante de uma oficina de teatro para contar uma história, a própria eleição desta já é um ato cheio de significado. Durante uma oficina com empregadas domésticas na cidade de Lima, pedi que trouxessem histórias importantes para elas. Algumas delas contaram histórias muito pessoais e fortes que foram ouvidas com muito respeito. Uma delas contou a história de uma novela coreana que ela assistia na TV, da qual gostava muito. A minha primeira impressão foi que uma história tomada de uma telenovela não ajudaria o trabalho, achei que era uma fonte frívola e que não falava sobre ela. Isto é possível, mas logo depois percebi que a escolha dessa história em particular poderia também ser um ponto de partida muito interessante e cheio de significações. Por que ela escolheu essa história? Será que o momento de assistir à telenovela é de lazer e alegria para ela? Ou talvez, se identifica com a protagonista? A história, a narração, tem um poder, fala da realidade e da imaginação com limites que podem se sobrepor, mas que, ao mesmo tempo são claros, gerando trocas entre a realidade e a ficção que são muito ricas e reveladoras. Para Macintyre (1987, p.265), “a diferença entre os personagens imaginários e os reais não está na forma narrativa na qual atuam; está no grau de autoria desta forma e dos seus próprios fatos”. O autor defende a ideia de que nossa vida é configurada por histórias e que a única diferença existente entre uma história real e uma ficcional é que a real é criada por todos nós ao longo da vida. É importante, portanto, ser conscientes de que aquelas histórias que recebemos abertamente como sendo da vida real, que as imagens do que aparentemente é a vida real nos reality shows, por exemplo, também são construções elaboradas por um grupo de pessoas que querem que nós acreditemos que isso é a realidade. É importante que questionemos as versões da história que aprendemos na escola, que questionemos as imagens sobre como vemos o mundo, e, ao mesmo tempo, que acreditemos nas histórias fantásticas, nas metáforas, porque estas, em realidade, mostram outras verdades e outras realidades, não menos reais que a cotidiana, mas diferentes.

Temos, então, três níveis de realidade que dialogam: a realidade cotidiana, a realidade da oficina e a realidade da ficção. A realidade cotidiana, como ponto de partida para a criação, procura ser questionada e modificada na experiência da oficina de teatro através de personagens e situações de ficção. A realidade da oficina, com seus princípios de trabalho coletivo, colaboração e jogo, já questiona a realidade cotidiana. A realidade da ficção cria um espaço

onde se pode falar o que a censura do cotidiano não nos permite. Muitas vezes essa censura é uma autocensura. Através da ficção, trabalhando com o corpo, as sensações e os sentimentos, também afloram coisas que, muitas vezes, não sabíamos que tínhamos e conseguimos conhecer realidades até então impensáveis para nós. O objetivo final desse diálogo é lograr uma modificação na realidade cotidiana em um nível pessoal e social. Essa modificação pode ser mínima ou até imperceptível, mais se o diálogo for bem feito, é inevitável. Ao trabalhar entre a realidade e a ficção, ao compartilhar histórias reais ou inventadas, mas que falam de nós e conosco, podemos criar novas narrativas; narrativas próprias e autênticas; narrativas que, aos poucos, poderão neutralizar o poder da narrativa dominante; narrativas que falem dos nossos problemas e nossas alegrias; narrativas que nasçam dos nossos interesses e que questionem o mundo e a sociedade para, sempre, procurar viver melhor e sermos mais felizes.

Referências

ADICHIE, C. O perigo de uma história única. Disponível em: HYPERLINK "http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html" http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html. Consulta: 07-06-2011.

BOAL, A. O Arco Iris do Desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

COHEN CRUZ, J. Personal Storytelling as Social Intervention. In: Drama as Social Intervention. Captus University Publications, 2006.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDY, B. Narrative as a primary act of mind. In: The Cool Web. Londres: The BodleyHead, 1997.

JOHNSTON, C. House of Games. London: Nick Hern Books Limited, 1998.

MACINTYRE, A. Tras la Virtud. Barcelona: Editorial Crítica, 1987.

NICHOLSON, H. Applied drama: the gift of theatre. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.

NOGUEIRA, M. Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Teatro em comunidades: questões de terminologia. Portal ABRACE. Textos V Congresso. 2008. Disponível em: HYPERLINK "<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Marcia%20Pompeo%20Nogueira%20-%20TEATRO%20EM%20COMUNIDADES%20QUESTOES%20DE%20TERMINOLOGIA.pdf>" <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Marcia%20Pompeo%20Nogueira%20-%20TEATRO%20EM%20COMUNIDADES%20QUESTOES%20DE%20TERMINOLOGIA.pdf>. Acesso em: 30/05/2012

PRENTKI, T; SELMAN, J. Popular Theatre in Political Culture. Britain and Canada in focus. Wiltshire: Intellect Books, 2000.

PRENTKI, T. Contranarrativa - Ser ou não ser: esta não é a questão. In: Anais do I Seminário Teatro e Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades. Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009.

RANCIERE, J. Nossa ordem policial: O que pode ser dito, visto e feito. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, n15; Florianópolis: UDESC/CEART, 2010.

TAYLOR, P. Applied Theatre: creating transformative encounters in the community. Portsmouth: Heinemann, 2003

Professor e diretor de teatro. Mestrando em Teatro do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina (UDESC). HYPERLINK

“<http://www.rodrigobenza.blogspot.com>” www.rodrigobenza.blogspot.com.
Technology, Entertainment, Design (Tecnologia, entretenimento, design).